

# A IMPOSSIBILIDADE DO CINEMA “NÃO NARRATIVO”

João Leal<sup>1</sup>

**Resumo:** Roland Barthes e Lionel Duisit no artigo “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative” (Barthes & Duisit, 1975) escreveram que a “narrativa, na sua infinita variedade de formas, está presente em todos os tempos, espaços e sociedades”. Alguns anos depois (1983), Jacques Aumont dedica aproximadamente duas páginas do seu “Esthétique du film” a um subcapítulo que denomina (na versão inglesa) “Non-Narrative Cinema: a difficult boundary”. Nessas páginas, escreve a determinada altura: “in order for a film to be truly non-narrative, it would need to be nonrepresentational”. Ele quer com isto dizer, como escreve logo a seguir, que para ser “não-narrativo”, “um filme não pode ter elementos reconhecíveis nem relações temporais, sequenciais ou causa efeito podem ser perceptíveis entre planos ou elementos das imagens.” (Aumont, et al. 1992) O texto de Barthes e Duisit poderia fechar a porta para possibilidade de existência de filmes não narrativos. Aumont deixa essa possibilidade em aberto. Mas o ceticismo na sua análise é claro. John Cage, no último ano de vida, realiza o filme *One<sup>11</sup> and 103*, um filme onde um jogo de luzes meticulosamente estudado é projetado numa parede branca. Onde está a narrativa desta obra?

**Palavras-chave:** Cinema, John Cage, Narrativa.

**Contacto:** [joaoleal@eu.ipp.pt](mailto:joaoleal@eu.ipp.pt)

## Introdução

O objetivo deste artigo é o de sustentar a tese da onnipresença da narrativa. Para tal, a narrativa é encarada como o elemento de inteligibilidade por excelência, que por estar intrínseca ao ser humano (como mais à frente será argumentado), acaba por funcionar como a chave para a criação de relações entre, neste caso, um filme e quem o vê/experencia. A pergunta a fazer não estará relacionada com a sua existência, mas sim com o local onde se encontra, quando não está presente no filme.

---

<sup>1</sup> Docente no Departamento de Artes da Imagem da ESMAE|IPP. Doutorando do European Centre for Photographic Research da University of South Wales.

O principal impulsionador desta análise foi o filme da autoria de John Cage e Henning Lohner: *One<sup>11</sup> and 103* (1992).

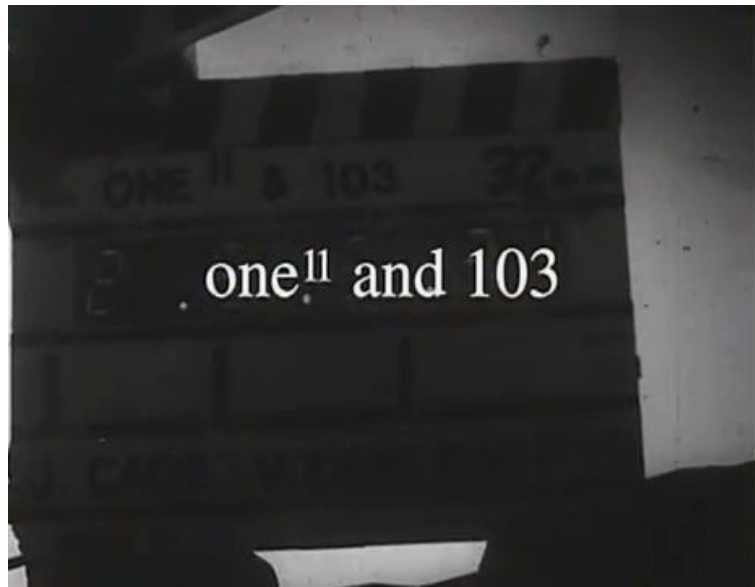


Fig. 1 - Fotograma de *One<sup>11</sup> and 103*.

John Cage nasceu em 1912 e faleceu em Agosto do mesmo ano em que fez o seu primeiro e único filme. Ele é um artista com vários interesses que vão desde a pintura, à instalação, performance, etc. No entanto, a sua principal área de atuação era a música onde intervinha enquanto compositor e teórico. Foi também importante na dança pela relação que estabeleceu com Merce Cunningham.

*One<sup>11</sup> and 103* é um filme onde se vêem luzes a serem projetadas num fundo branco. As luzes acendem, apagam, misturam-se por intermédio de suaves “fades” e “cross-fades”, quase como se pretendessem acalmar um sentido, o da visão, de forma a que outro, o da audição, pudesse receber toda a atenção por parte de quem partilha o espaço onde o filme é apresentado. Todo o dispositivo foi meticulosamente “orquestrado” por John Cage em conjunto com os restantes elementos da equipa criativa e técnica (nomeadamente o seu diretor de fotografia/performer e o realizador).



Figs. 2 e 3 - Fotogramas de *One*<sup>11</sup> and *103*.

Cage concebeu *One*<sup>11</sup> com 17 secções, o número de partes que ele discerniu de *Ulysses*. Trabalhou com Andrew Culver (compositor mais novo) e determinou de uma forma aleatória elementos de produção como a mudança de posição e movimentos de câmara e das 168 luzes. A performance completa doze mil mudanças destas. [...] Enquanto dirigia as filmagens decidiu que *One*<sup>11</sup> poderia ser acompanhado por uma peça número orquestral que tinha composto anteriormente, a *103*. Cada instrumento da grande orquestra toca uma série de tons únicos, produzindo o que ele descreveu como “solos interpretados simultaneamente. (Silverman 2010, 406-407)

Este filme é feito por uma pessoa que ama os sons por aquilo que eles são. Não conta nada, não descreve, não “narra”, no fundo é o único filme que Cage poderia ter feito. Acaba por ser a componente visual, da peça de 1952, 4'33'',

peça originalmente composta para piano, onde o(s) intérpretes cumprem uns rigorosos quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio. Cage estava consciente da utopia, o silêncio em cima do palco mais não faria do que enaltecer todos os sons envolventes.

O que interessava a Cage na música que fazia era, acima de tudo, a sua essência: o som. Em *One*<sup>11</sup> procurou também o elemento essencial ao registo de imagens: a luz. E este elemento interessa-lhe de tal forma que, o diretor de fotografia, Van Theodore Carlson, aparece creditado como “intérprete”.

### **A narrativa inevitável**

Moreover, in this infinite variety of forms, it is present at all times, in all places, in all societies; indeed narrative starts with the very history of mankind; there is not, there has never been anywhere, any people without narrative [...]. (Barthes e Duisit 1975, 237)

Difícilmente se estabelece alguma ligação com um filme quando não há nada nele que promova algum tipo de empatia, elementos que remetam para situações, experiências, histórias ou contextos conhecidos, ou então aspetos que possam gerar curiosidade potenciadora de um aprofundamento do conhecimento sobre o mesmo. Para o estabelecimento dessa ligação terá de surgir, mais tarde ou mais cedo, uma narrativa.

Tal como foi já mencionado pelo autor deste artigo no seu texto “Sobre narrativas, criando irrealidades — a narrativa no trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva” (Leal 2013), para sustentar esta tese torna-se necessário definir aquilo que é uma narrativa. Para o fazer serão utilizados os mesmos argumentos já descritos nesse texto, acrescidos de considerações dos autores do livro “Aesthetics of Film” (tradução inglesa do livro de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet).

Em “Narratology”, a autora holandesa Mieke Bal define a narrativa na sua dimensão textual. Para o fazer estabelece uma teoria para os textos narrativos que assenta na distinção entre “texto (a estrutura linguística e os diferentes intervenientes envolvidos), a estória (o arranjo do conteúdo de uma forma específica) e a fábula (a estrutura do conteúdo real ou fictício)” (Bal 1985) e define de uma forma clara os conceitos:

a text is a finite, structured whole composed of language signs. A narrative text is a text in which an agent relates a narrative. A story is a fabula that is presented in a certain manner. A fabula is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. An event is the transition from one state to another state. Actors are agents that perform actions. They are not necessarily human. To act is defined here as to cause or to experience an event (Bal 1985, 5)

Roland Barthes, no texto "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", assumem a narrativa como estando "presente em todas as alturas, todos os lugares, todas as sociedades", presumem que está intrínseca no ser humano. De facto, a nossa vida, por se desenrolar ao longo do tempo, por ter "atores", por ser uma sucessão de eventos que se inter-relacionam, é uma narrativa que nos acompanha desde que aparecemos até que deixamos de existir. Contudo não se esgota nesse curto período temporal, porque já existia anteriormente e continuará a desenrolar-se. Com o intuito de definirem um rumo para a complexidade do assunto que se propuseram analisar, estes autores dissecaram a estrutura da narrativa e a forma como ela se apresenta na linguagem. Defendem que, em termos estruturais

narrative belongs with the sentence without ever being reducible to the sum of its sentences: a narrative is a large sentence, just as any declarative sentence is, in a certain way, the outline of a little narrative. (Barthes 1975, 241)

Gerald Prince considera as imagens (estáticas e em movimento) como fazendo parte da "linguagem de signos", um dos "meios de representação das narrativas", a par das linguagens escrita e falada (Prince 1987). No seu *A Dictionary of Narratology*, a definição de "narrativa" ocupa três páginas e espalha-se por dez diferentes entradas que provêm morfologicamente da palavra ou que a usam para compor conceitos derivativos. De uma forma resumida, Prince define a narrativa como sendo

The recounting [...] of one or more real or fictitious EVENTS communicated by one, two, or several (more or less overt) NARRATORS to one, two, or several (more or less overt) NARRATEES. | In order to distinguish narrative from mere event description, some narratologists (Labov, Prince, Rimmon-Kenan) have defined it as the recounting of at least two real or fictive events (or one situation and one event)... In order to distinguish it from the recounting of a random series of situations and events, narratologists (Danto, Greimas, Todorov) have also argued that narrative must have a continuant subject and constitute a whole. (Prince 1987, 58-61)

Em *Aesthetics of Film*, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie and Marc Vernet, no capítulo "Cinema and Narration", começam por lembrar que se na contemporaneidade, quando se fala em "filmes", se considera que têm em si embebidos uma narrativa, aquando da sua criação esta ligação (cinema + narrativa) não era de todo linear.

De uma forma muito clara e direta, os autores referem que

Thus, by the weight of the social system to which the represented object belongs, and by its visible presence, every figuration and representation calls forth narration, or at least an embryonic form of it. To prove this point it should be sufficient to think of the first photographic portraits and recall that they can instantly become small narratives for us. (Aumont, et al. 1992, 69)

Tal como Barthes e Duisit, os autores de *Aesthetic of Film* afirmam também que "Narrar consiste em relacionar um evento, quer ele seja real ou imaginário." (Aumont, et al. 1992)

Quando se referem ao cinema não-narrativo, o tom deixa transparecer alguma descrença/ironia por dar a entender que não deixa de utilizar algumas das ferramentas do cinema narrativo. O discurso levará a crer que os autores acham pouco provável a possibilidade de se poder fazer filmes sem qualquer tipo de narrativa ou pelo menos sem a sugestão de uma: "Nonetheless, even if such a film were possible, the spectator, being accustomed to the presence of fiction, would still have a tendency to re-inject narrative where it does not exist; any line or any color may serve to engage fictionality." (Aumont, et al. 1992, 71).

Esta aparente descrença na não-narratividade é claramente reafirmada quando dizem que "in order for a film to be truly non-narrative, it would need to be nonrepresentational. This is to say that one would not recognize anything in the image and that temporal, sequential, or cause- and-effect relations could not be perceived between the shots or the elements of the image" (Aumont, et al. 1992, 71).

Ao analisar-se estas referências é possível constatar que há elementos comuns nas definições de narrativa destes autores. Tais como os "eventos" e os "atores" como elementos base e "condições *sine qua non*", a importância da sequenciação desses eventos (reais e/ou ficcionados) que remete para algo que

se desenrola ao longo de um período de tempo, a intervenção de elementos (humanos ou não) que provocam, relacionam ou desenvolvem as “ações” e, por fim, os “veículos” para a proliferação da mesma que, tal como descrevem Barthes e Duisit, são de diversos tipos: “linguagem articulada, oral ou escrita, imagens (estáticas ou em movimento), gestos e uma mistura ordenada de todas estas substâncias” (Barthes e Duisit 1975).

### **A narrativa subjacente**

A clareza na compreensão dos elementos de uma narrativa e na percepção da sua existência, no sentido clássico aristotélico<sup>2</sup>, permitirá uma mais imediata relação de identificação entre a obra e quem a experiencia. Não se quer com isto dizer que esta relação servirá somente para aproximar a obra de quem a vê. Na realidade, poderá em igual medida provocar o efeito adverso. Exemplo disso serão as relações de repúdio por filmes ou certos programas de televisão, onde tudo o que se vê e ouve parece já ter sido “deglutido”, não tendo sobrado nada para quem vê e ouve, a não ser a possibilidade de “absorver” de uma forma acéfala uma amálgama de imagens e sons.

Tendo em conta a premissa da onnipresença, como foi afirmado no início do texto, num filme como *One<sup>11</sup> and 103*, a dificuldade está na procura. É clara a noção de que este filme não narra nada e que para além disso, é “não-representacional” (Aumont, et al. 1992) e não tem um “início, um meio e um fim” (Aristóteles 2000). Mas esta “ausência” dificilmente poderá ser acompanhada da não existência de uma diegese, que Christian Metz designa como sendo

the film's *represented* instance [...] that is to say, the sum of a film's denotation: the narration itself, but also the fictional space and time dimensions implied in and by the narrative, and consequently the characters, the landscapes, the events, and other narrative elements, in so far as they are considered in their denoted aspect. (Metz 1974, 97-98)

---

<sup>2</sup> “A whole is that which has a beginning, a middle, and an end. A beginning is that which does not itself follow anything by causal necessity, but after which something naturally is or comes to be. An end, on the contrary, is that which itself naturally follows some other thing, either by necessity, or as a rule, but has nothing following it. A middle is that which follows something as some other thing follows it. A well constructed plot, therefore, must neither begin nor end at haphazard, but conform to these principles.” (Aristóteles 2000, 12).

Pode dizer-se que o que Peter Gidal escreveu no seu texto “Anti-Narrative” relativamente a um filme de Peter Kubelka (1960), “to suppose for example that *Arnulf Rainer* is a non-diegetic film is wishful ‘thinking’” (Gidal 1978, 77), também se aplica a *One<sup>11</sup> and 103*.

A diegese que ajuda à contextualização deste filme é rica ao ponto de possibilitar a criação de narrativas que poderão ir muito para além do filme em causa. A metodologia para a realização do filme, a relação com os interesses artísticos do autor e com outras obras do mesmo, a fase da vida do autor em que o filme foi feito, os locais onde o filme foi filmado e produzido, todos estes elementos permitem a criação de um espaço/tempo que ajuda a contextualizar o trabalho e qualquer um deles é potenciador de narrativas.

### **Conclusão**

Considerando que existe sempre narrativa, ao olhar para um filme como “*One<sup>11</sup> and 103*” onde vários elementos mencionados na análise estão em falta (eventos, atores, intervenções, mesmo as linhas e cores), torna-se claro ela não se encontra no filme em si.

Neste caso, tal como noutros similares (filmes de autores associados ao cinema “não narrativo” e outro tipo de obras, entre outros), a(s) narrativa(s), aquilo que ajudará/permitirá a compreensão/contextualização da obra, está no próprio autor, no seu percurso, na sua vida, na sua criação artística, em tudo o que antecede a obra em causa. Para que seja possível estabelecer-se uma relação com o trabalho será necessário contextualiza-lo no percurso criativo do autor, conhecer o autor, ir para além da obra em causa.

No fundo, a distinção não estará tanto entre o narrativo e o não-narrativo, mas na distinção entre narrativas que acreditam em quem está do “outro lado”, que contam com o interesse/inteligência/referências de quem as “experencia”, que dão “trabalho” porque necessitam de reflexão e de estudo, que exigem procura e as que se limitam a ser condescendentes ou que aparecem sem qualquer tipo de contextualização (seja ela anterior ou posterior).





Fig. 4 - Fotograma de *One<sup>11</sup> and 103*.

#### Referências bibliográficas

- Aristóteles. 2000. *The Poetics of Aristotle*. Traduzido por S. H. Butcher. Pennsylvania: Pennsylvania State University.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, e Marc Vernet. 1992. *Aesthetics of Film*. Traduzido por Richard Neupert. Austin: University of Texas Press.
- Bal, Mieke. 1985. *Narratology - Introduction to the Theory of Narrative*, 2.<sup>a</sup> ed. Traduzido por Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland. 1975. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative". Traduzido por Lionel Duisit. *New Literary History* 6, "On Narrative and Narratives": 237-272.
- Gidal, Peter. 1978. "Avant-Garde: The Anti-Narrative." *Screen* 20(2): 73-93.
- Leal, João. 2013. "Sobre narrativas, criando irrealidades – a narrativa no trabalho de João Maria Gusmão e Pedro Paiva". *Gama* (Faculdade de Belas Artes de Lisboa), janeiro: 96-105.
- Metz, Christian. 1974. "Some Points in the Semiotics of the Cinema". Traduzido por Michael Taylor. In *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, 92-107. Oxford: Oxford University Press.
- Prince, Gerald. 1987. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Silverman, Kenneth. 2010. *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

#### Filmografia

- Kubelka, Peter. 1960. *Arnulf Rainer*.
- Cage, John; Lohner, Henning. 1992. *One<sup>11</sup> and 103*.